PRZEGLĄD MUZYCZNY

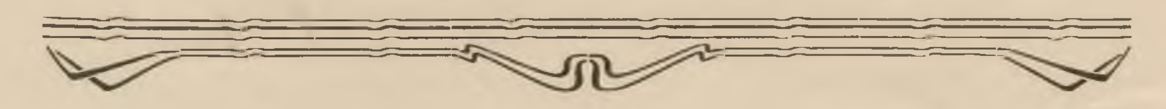
WARSZAWA, 1 Czerwca 1912 r.

ZESZYT 11 (89).

ROK V.

1 Czerwca 1912 r. № 11 (89).

PRZEGLĄD MUZYCZNY



Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

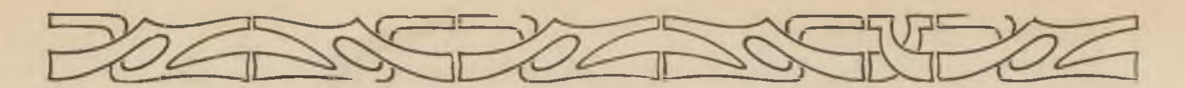
Stefano Arteaga i Ryszard Wagner, jako teoretycy dramatu muzycznego.

Ostateczny cel tragedji i opery jest identyczny, a obie różnią się tylko w środkach, za których pomocą starają się go osiągnąć.. *Arteaga.*

Z nauk i rad znakomitego muzyka i historyka bolońskiego, Padre Giambattista Martini'ego, korzystały rzesze uczniów z różnych stron spieszących do niego. W roku 1700 zaliczał się do nich, piętnastoletni wówczas, przyszły twórca „Don Juana", Mozart. W świecie laików jest nazwisko największego muzyka dramatycznego XVIII wieku jedynym bodaj środkiem, podtrzymującym pamięć Padre Martini'ego, pierwszego w swoim czasie autorytetu muzycznego we Włoszech. O innym zaś uczniu Martini'ego, którego mamy prawo nazwać najgłębszym spekulatorem w dziedzinie opery w wieku XVIII, o Stefanie Arteadze — zapomniano zupełnie. Jedynie leksyka muzyczne wymieniają go i cenne jego dzieło; ale nie wspomniał o nim choćby monografista Padra Martini'ego, Leonida Busi, gdziekolwiek zaś w nowszych pracach muzykologicznych nazwisko Arteagi pojawia się, brak przy niem wzmianki o znaczeniu myśliciela tego w historji dramatu muzycznego. Genjalna twórczość Wagnera przesłoniła przed oczyma całych pokoleń znaczenie przeszłości, gdyż system jego zdawał się być nieporównanie samorodnym. Wyprowadzono wprawdzie genealogję jego genjuszu zarówno ze świata klasycznego jak mytów północnych, ale żaden z apostołów jego dzieł, żaden z rycerzy bajruckich nie przeczuwał pewnie, że o kilkadziesiąt lat wcześniej przed ukazaniem się traktatu Wagnera o „Operze i dramacie" pojawiło się najpierw po włosku, potem po niemiecku i francusku dzieło, przypominające rozprawę Wagnera niezmiernie żywo i w systemie i w tendencji. Autorem dzieła tego był Stefan Arteaga.

Do roku 1773 był Arteaga Jezuitą w ojczystej Hiszpanji Po kasacie zakonu przeniósł się do Włoch i szczęśliwym dla niego zbiegiem okoliczności zamieszkał w Bolonji. W dziesięć lat po osiedleniu się w powyższem mieście ogłosił Arteaga (1783) dwutomowe dzieło p. t. „*Le rivolluzioni de Teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente*". Już w dwa lata później (1785) wydał Arteaga drugi raz tę samą pracę rozszerzoną do trzech tomów. Zwiększony ten rozmiar dzieła spowodowała także polemika Arteagi z zarzutami Vincenza Manfredini'ego. Jan Mikołaj Forkel, który w r. 1789 wydał książkę Arteagi w języku niemieckim, uwzględnił nowe wydanie z pominięciem części polemicznej.

W czasie druku drugiego wydania dzieła Arteagi umarł Padre Martini. Pamięci jego złożył autor homagium w następujących słowach: „szczęśliwa okoliczność, o której czytelnikom z przyjemnością opowiadam, która jednak tem bardziej nie pozwoli przebaczyć moim błędom, im więcej przez nią w moich rękach środków, aby ich



uniknąć, mianowicie: znajomość i przyjaźń z czcigodnym Padre Giambattista Martinim, otworzyła przedemną bogate źródło muzycznych wiadomości. Uczony ten ksiądz, któremu nie potrzebuję oddawać tu pochwał, kiedy Włochy i cała Europa dawno już i znacznie lepiej to uczyniły, był pierwszym, który mnie zachęcił do mojego przedsięwzięcia, usunął wszystkie moje wątpliwości, wskazał mi źródła, dał wielką ilość rzadkich książek i rękopisów, a w przyjaznych i zaufanych rozmowach swoich udzielił znacznie większej liczby wskazówek i wiadomości, niż mogłem ich znaleźć u pisarzy. Wszystko to robił tak serdecznie i szczerze i z tą nieporównaną uprzejmością, którą podziwiał każdy, kto miał szczęście zbliżyć się do niego, a którą tak rzadko znajdujemy u skąpych posiadaczy uczonych skarbów"...

* *

*

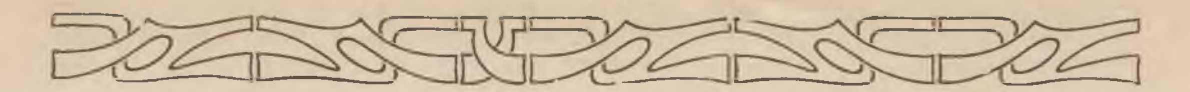
Filozoficznie pogłębiony i do spekulacji filozoficznej chętnie zwracający się umysł Arteagi pojmował zadanie swoje przedstawienia istoty muzyki dramatycznej nie pod kątem patrzenia historycznego. Arteaga strzeże się przed posądzeniem go o uczoność historyczną i dlatego w przedmowie już, mówiąc o stosunku uczonego do dzieła sztuki, pisze: „ci zarozumiali zbieracze, nazywani uczonymi, których umysł jest niczem więcej jak tylko pamięcią, którzy rozum oceniają podług liczby cytatów, a zasługę auotorów podług stuleci, które upłynęły od ich śmierci, wydają o sztuce dramatycznej mniej więcej takie sądy, jak ten ślepy o różach, który nic innego w nich nie odczuwał prócz cierni...

Arteaga był jednakże wszechstronnie uczonym, erudytą w zakresie literatury i filozofji, jak o tem przekonywa nas lektura jego dzieła. Niemniej jednak szeroki umysł jego panował doskonale nad bogatym materjałem wiedzy i roztropnie używał go tylko jako środka do swego celu. Na równi z uczonym stawia Arteaga światowca i męża stanu (dziś może nazwałby go socjologiem) i wykazuje, jakim jest ich stosunek do sztuki. Światowiec, dla którego „całem prawem moralnem jest osobista korzyść, a wpadająca w oczy grzeczność zastępuje cnotę, którego całe myślenie i życie nie kieruje się podług wrażeń, ale stosownie do przyzwyczajeń, chodzi do teatru, nie aby odczuwać miły czar sztuki dramatycznej, lecz dlatego tylko, że i inni ludzie tam chodzą". Mąż stanu, „patrzący na wszystko tylko wedle stosunku, w jakim stoją rzeczy do urządzeń prywatnych, albo do interesu państwa, uważa sztukę teatralną za środek do obrotu pieniędzy i uprzyjemnienia i uświetnienia pobytu w głównych miastach, za nową gałąź handlu, pomagającą rozwojowi sztuk i przynęcaniu obcych, nareszcie za wygodny sposób do zagłuszenia pomruku niezadowolonych członków społeczeństwa".

Pozostaje „mąż ze smakiem" i filozof. Ten pierwszy to nie przeciętny dyletant, ale estetyk znający gruntownie arcydzieła dawnych epok i współczesne, obdarzony siłą wyobraźni, odczuwający piękno natury i znający jej prawa, znawca ludzi, „on jedyny wnika głęboko w ducha praw, wie dobrze w jakim stopniu powinien się niemi kierować geujusz twórczy i kiedy ma prawo uwolnić się z ich więzów". Z porównania dzieł różnych czasów i narodów stwarza sobie estetyk „idealny obraz piękna, służący mu potem w zastosowaniu do różnych dzieł wielkich mistrzów jako nitka Ariadny do znalezienia drogi, na zawsze ciemnej i ciężkiej ścieżce upodobania". Ten ideał piękna nie jest jednak czemś opartem na urojonych podstawach,Arteaga rozważa bowiem dokładnie warunki, w jakich powstaje jakieś dzieło i jego materjalne czynniki. Przypomina nam wprost Taine'a mówiąc, że estetyk „obserwuje przedmiot sztuk pięknych tak, jak on jest uwarunkowany przez klimat, obyczaj i formę rządu w tysiącznych sposobach, tak właśnie, jak się okazuje materja fizyczna pod tysiącami różnych postaci w podobnych warunkach"...

Arteaga dąży do połączenia w sobie, w celu spełnienia zamierzonego zadania, tych czynników umysłowych, które streszczają się w pojęciach: uczonego krytyka, estety i filozofa.

Wszak i przedmiot jego badania jest złożonym z czynników, dalekich sobie rodzajem, których efekt połączony w jednem dziele sztuki ma największe warunki, aby „działać najsilniej i najdonioślej na umysł ludzki". W operze, czyli dramacie muzycznym widzi Arteaga: „najwyższą siłę połączonych sztuk i najpełniejszą przyjemność, jaka ludzkość może od nich oczekiwać".



Nikt prócz Arteagi nie wypowiedział tej myśli przed Wagnerem w sposób tak energiczny, ona więc pierwsza zaprowadzi nas do dzieł teoretycznych Wagnera.

* *

*

Zanim jednak przejdziemy do porównania poglądów Arteagi z poglądami Wagnera na muzykę dramatyczną, musimy przedstawić stanowisko historyczne dzieła pierwszego myśliciela, jego związki z wcześniejszą literaturą o włoskiej muzyce dramatycznej i opisać pokrótce charakter jego pracy.

Poznanie stosunku swojego do wcześniejszych dzieł w tym przedmiocie ułatwił nam sam Arteaga, podając uwagi o trzech swoich głównych poprzednikach. Dzieła Francesca Saveria Quadria, Francesca Algarotti'ego i Planelli'ego nie mogły wystarczyć Arteadze, nie mogły mu nawet posłużyć za punkt wyjścia w pracy, co najwyżej były dla niego rodzajem wskazówek w przedmiocie, w kierunku historycznym i bibljograficznym. Quadrio zajął się obszernie kantatą, operą i oratorjum muzycznem w drugim i trzecim tomie wielkiego swojego dzieła (7 tomów) pt. *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1738 – 1759); sposób jednak, w jaki opracował ten przedmiot, nie uzyskał żadnej zgoła aprobaty Arteagi. Wielka jego erudycja nie na wiele mu się, zdaniem Arteagi, przydała; w rozprawie jego „znajduje czytelnik nic prócz tytułów, dat i nazwisk autorów, nagromadzonych bez żadnego ładu, ku przerażeniu pamięci i utrapieniu naszej cierpliwości“.

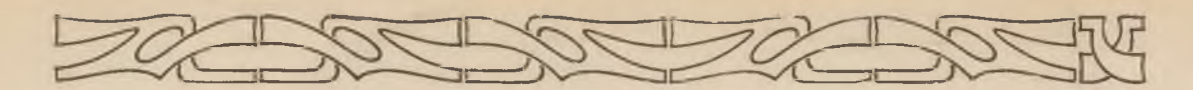
Algarotti, długoletni gość Fryderyka pruskiego w *Saussouci* (1740 - 1749), wyniesiony przez króla do stanu hrabiowskiego, wydał w roku 1755 znaną w swoim czasie szeroko książkę pt. *Saggia sopra l'opera in musica*, o której Arteaga wspomina następującemi słowy: „Algarotti ograniczony jedynie do praktyki operowej, nie chciał czy też nie mógł dotrzeć aż do zasad, jak może powinien był postąpić gdyby pragnął zasłużyć na zaszczyt zaliczenia do krytyków pierwszej klasy“.

Najwięcej uznania zyskała u Arteagi praca Planelli'ego, pt. *Dell' opera in musica* (Neapol 1772). Uderza nas szczególnie, że właśnie o autorze tym zapomniano już zupełnie; nawet w nowszych leksykach muzycznych nie znajdujemy jego nazwiska. Jedynie autor wielkiego dzieła o operach Jomelli'ego, Henryk Abert, cytuje kilkakrotnie Planelli'ego. Arteaga przyznaje dziełu Planelli'ego największą wartość z pomiędzy wszystkich znanych mu prac w zakresie historji muzyki dramatycznej, niemniej jednak nie widzi w niem bardzo doniosłego przyczynku do krytyki i historji opery.

Sądy Arteagi o tych autorach nie wynikają z zarozumiałego zapatrywania na wartość własnego dzieła. Arteaga rozumiał dobrze, jak wielkie trudności kryje w sobie system muzyki dramatycznej, dla umysłu twórczego i dla estetyka tego systemu. I oto, ku końcowi wstępu, wypowiada ideę, zrealizowaną w genjuszu Wagnera, która mieści w sobie warunki, pierwszy raz uświadomione w umyśle jakimś: „system dramatyczny, przynajmniej taki, jakim ja go sobie przedstawiam, oparty na dokładnym stosunku naszych uczuć z akcentami mowy i muzycznej melodji, zaś obojga z poezją, wymagałby w jednym jedynym człowieku połączonych talentów: filozofa jak Locke, gramatyka jak Marsais, muzyka jak Händel lub Pergolese i poety jak Metastasio”. Czyli, że bardzo wielkie, lub największe talenty w poszczególnych kierunkach ducha ludzkiego musiałyby zejść się w genjuszu o najwyższej potencji twórczej, aby w genjuszu tym zrodzone dzieło mogło odpowiedzieć temu idealnemu obrazowi dramatu muzycznego, jaki w duszy swojej wypieścił Arteaga.

Po wstępie informacyjnym przechodzi Arteaga bezpośrednio do badania istoty czynników składowych w muzyce dramatycznej i ich wzajemnego stosunku. Na dalszym planie znajduje się kwestja historycznego stwierdzenia genezy stylu operowego. Tok analitycznego badania Arteagi i wnioski jego są następujące.

Wyraz opera, jako zastępcze pojęcie dramatu muzycznego lub melodramatu, których terminów na przemian używa Arteaga, budzi w nim wyobrażenie zbiorowe, „nie jednej rzeczy, lecz wielu, mianowicie najdokładniejszego połączenia poezji, muzyki, dekoracji i pantominy, z których przedewszystkiem trzy pierwsze tak ściśle się przenikają, że jednej bez drugiej nie można poddać badaniu, ani też pojąć prawdziwej natury melodramatu bez złączenia ich“.



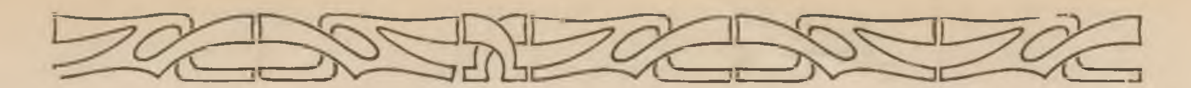
Współczesny Arteadze wierszyk francuski określał istotę teatru operowego takiemi słowy:

> „Il faut se rend.e à ce Palais magique,
> Ou, les beaux vers, la danse, la musique,
> L'art de tromper les yeux par les couleurs,
> L'art plus heureux de seduire les coeurs
> De cent plaisirs font un plaisir unique".

Historja powstałej we Florencji w roku 1600 opery, jest ustawicznem ścieraniem się dwuch prądów w łonie dramatu muzycznego, mianowicie prawdy dramatycznej i piękna muzycznego. Zaledwie kilkadziesiąt lat od stworzenia *stile reppresentativo* odnosiła prawda dramatyczna, wyrażona z pomocą środków muzycznych, zwycięstwo nad czynnikiem czysto muzycznym, dążącym do ukształtowania się w formach właściwych zjawiskom dźwiękowym. „Koronacja Poppey" Monteverdi'ego oznacza najwyższy szczyt w dramacie muzycznym pierwszej epoki. Te same ideały artystyczne, przy całej ogromnej różnicy środków ekspresji, uzyskanych w dwuwiekowym rozwoju muzyki, przyświecały dopiero Wagnerowi. Wśród ciągłych koncesji na rzecz form czysto muzycznych ze strony dramatu dokonywał się rozwój nie dramatu *per musica*, lecz już opery, która nareszcie oddała stanowcze pierwszeństwo muzyce w postaci arji i finału, i przez lat 150 przynajmniej utrzymała hegomonję dźwięku, nietylko nad dramatem jako tworem artystycznym, ale wprost nad prymitywnemi prawami akcji i nad logiką w formach poetyckich, nad zdrowym ich sensem. W czasie największego powodzenia stylu włoskiego reforma opery musiała zajmować samodzielniejsze umysły. Jeśli jednak miała przynieść z sobą zmianę gruntowną, czyli zrównoważenie czynników składowych, musiała najpierw zmienić schemat opery, więc przywrócić formę dramatu, muzyce zaś wyznaczyć kierunek rozwoju, tak odmienny od dotychczasowego koryta, żeby powrót do starego łożyska był już niemożliwy. Ostatecznie bowiem polegała reforma Glucka na odebraniu przywileju śpiewakowi, decydującemu dotąd niejednokrotnie o formie i wyposażeniu muzyki w operze i przyznaniu go z powrotem kompozytorowi, który mimo zapewnień, że komponując przedewszystkiem zapomina, że jest muzykiem, nie kusił się o stworzenie jakiegoś specyficznego stylu muzyczno-dramatycznego i zadowalał się dość powierzchowną charakterystyką sytuacji, lecz nie oddawał charakteru i stanu akcji dramatycznej. Znaczenie reformy Glucka ocenimy dokładnie, porównując strukturę jego oper przed i po słynnym wstępie do partytury Alcesty. Różnica ta jest faktycznie minimalna.

Arteaga żądał atoli najdokładniejszego połączenia poezji, muzyki i dekoracji, a osiągnąć się ono dało tylko przez zupełne zrównoważenie tych czynników, co mogło zapewniać doskonałość efektu artystycznego. Do tego celu właśnie zmierzała cała twórczość Wagnera, cała jego działalność pisarska. Nie potrzeba nawet cytować żadnej w tym kierunku idącej myśli Wagnera, gdyż samo nazwisko jego jest dla nas, jako idea, równoznaczne z tem pojęciem opery, jakie podał Arteaga.

Jedną z najważniejszych kwestji, które Arteaga poddaje omówieniu w pierwszym rozdziale swojego dzieła, jest stosunek słowa do muzyki, czyli połączenie poezji z muzyką. Arteaga podaje tu tak ciekawe uwagi, że warto je przytoczyć. „Z połączenia tego — pisze — powstaje całość nie tak nieprawdopodobna, jak myślą niektórzy, co znajdują, że jest rzeczą zupełnie pozbawioną gustu, kiedy bohaterowie i bohaterki radują się, gniewają i mówią z sobą—śpiewając. Gdybyśmy wzięli rzecz tę zupełnie naturalnie, byłaby ona w każdym razie niesmaczną, ale w dramacie muzycznym jest inaczej, gdyż ma on za przedmiot, tak jak inne sztuki naśladowcze, nie samą w sobie prawdę, lecz raczej przedstawienie tej prawdy. Muzyka naśladuje naturę środkami właściwymi jej, mianowicie śpiewem i dźwiękiem instrumentalnym. Mowa ta biorąc naturalnie w rachubę ciche porozumienie między słuchaczem a muzykiem, jest sama w sobie nie mniej prawdopodobna, jak mowa wierszy, albo barw, gdyż przedmiot, który muzyka pragnie naśladować, jest w naturze właśnie tak odmienny, jak rzeczy które wybiera malarstwo i poezja do naśladownictwa. Kto więc czyni dramatowi muzycznemu zarzut, że wprowadza śpiewające osoby, nie robi nic lepszego, jak gdyby chciał go potępić, że do swojego celu naśladowczego używa raczej własnych niż obcych środków: w takim razie żąda się, aby w naturze nie znajdowały się przedmioty, które można naśladować śpiewem i dźwiękiem instrumentalnym; jednem słowem oskarża się muzykę, że jest muzyką.



Przyjąwszy więc rodzaj dramatu muzycznego sam dla siebie, zastanawia się Arteaga nad kwestją „zmian, które powstają przez wewnętrzne połączenie muzyki i poezji w całości dramatycznej“. Problem ten stawia przed Arteagą, jak mówi sam, filozofja, nb. sztuki. W odpowiedzi na to pytanie podaje Arteaga szereg spostrzeżeń, które razem z poprzednio wymienionemi przedstawiają nam jego estetykę muzyczną

„Z trzech rodzajów wyrazu poetyckiego (wzruszać, malować i nauczać) są użyteczne dla muzyki dwa rodzaje: wzruszenie jako cel główny, malarstwo jako podrzędny. Muzyka wzrusza, jeśli śpiewem naśladuje interjekcje, westchnienia, akcenty, wykrzykniki i zagięcia mowy potocznej i przez to wzbudza te idee, które spowodowały namiętności (afekty): lub także, jeśli zbiera zwroty, które się zwykle znajdują w namiętnie podnieconym głosie i łączy je w śpiewie. To właśnie jest tem, co nazywamy melodją. Nakoniec wzrusza muzyka, kiedy przy pomocy dźwięków harmonijnych, taktu, tempa i melodji wstrząsa naszymi nerwami, mogąc w nas wzbudzać na podstawie pewnych, chociaż nie wytłumaczalnych praw, nienawiść, miłość, gniew, radość i smutek. Muzyka maluje, jeśli przez wprawne użycie instrumentów i rytmu muzycznego naśladuje fizyczny dźwięk takich objektów, które są zdolne także wtedy oddziaływać na nasz umysł, kiedy je zauważymy w naturze... Nareszcie maluje muzyka także przez to, że za pomocą słuchu wzbudza uczucia, które właściwie należą do innych zmysłów; tak więc przenosi muzyk, który np. pragnie wyrazić cichy spokój śpiącego i smutną ciszę natury, wrażenie oka w ucho i maluje nam spokój lub tajemną grozę, które poruszyły obserwującego te przedmioty... Bezpośrednie nauczanie nie może być w żaden sposób celem muzyki, ponieważ przeznaczeniem jej jest przemawiać naprzód do zmysłów, a później za ich pośrednictwem do serca. Może ona działać jedynie ruchem, nie ma więc żadnego środka, aby dostać się aż do abstrakcyjnego rozsądku. Dźwięki są niczem innem, jak tylko dźwiękami; wzbudzają one uczucia i obrazy, ale żadnych idei. Nie bacząc na to, może muzyka towarzyszyć mądrym sentencjom poezji, jeśli nie z żywym wyrazem naśladującego śpiewu, to przynajmniej tak, że przez takt i tempo uchwyconym zostaje ogólny ton mowy... W następujących więc wierszach:

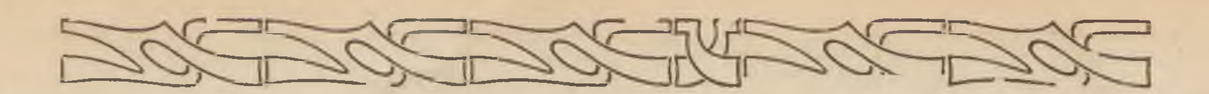
Comincia il regno
Da te medesmo: i desiderii tuoi
Siano i primi vasalli: onde i soggetti
Abbiamo in chi comanda
L'essempio d'ubbidir...

nie może muzyka wyrazić znaczenia, ponieważ nie ma tu niczego dla fantazji i uczucia, ale zapewne przez naturalną melodję może nadać różnym zdaniom i modulacjom głosu większą siłę. Ponieważ jednak wewnętrzna jej istota nie jest przeznaczona do wyrażania takich przedmiotów, więc też nigdy nie wychodzi z tego coś innego, jak nic nieznaczący szmer, mający wprawdzie zewnętrzne pozory muzyki, ale nic z jej ducha.

„Z tego porównania muzyki i poezji powstają dwa spostrzeżenia, należące do mojego celu. Po pierwsze: muzyka jest daleko uboższą od poezji, ponieważ jest ona ograniczona tylko do serca, do słuchu i w pewnym względzie do wyobraźni, gdy tymczasem poezja rozciąga się na duch i rozum. Z drugiej natomiast strony, jest muzyka bardziej pełną wyrazu od poezji, ponieważ naśladuje ona nieartykułowane znaki, będące właściwie mową natury, a z tej przyczyny najsilniejsze; i ponieważ naśladuje je dźwiękami, które działają na nas fizycznie, a wrażenia ich zajmują znacznie silniej niż wiersze. Wiersze urobione są ze słów, które nie są znakami naturalnymi, lecz konwencjonalnymi; przemawiają jedynie do wewnętrznych sił duchowych ludzi, wymagają więc najwyszukańszej i najdelikatniejszej wrażliwości, gdy mają być zrozumiane i odczute. Stąd to pochodzi, że melodja znacznie powszechniej porusza, niż piękny wiersz. Powtóre: ta poezja, która ma się połączyć z muzyką, musi przybrać także muzyczne właściwości, a wszystkie inne odrzucić. Jest to tem konieczniejsze im mniej muzyczną jest sama mowa w sobie, w której utrzymana jest poezja“...

* *
*

Na takich podstawach muzyczno-estetycznych opiera Arteaga cały swój pogląd na dramat muzyczny. W estetycznym systemie Arteagi zauważamy pewne podobieństwa z zapatrywaniem Kanta na muzykę. Podobnie jak Arteaga uważał filozof królewiecki,



że w mowie potocznej, operującej szeregiem dźwięków, jako wyrazami pewnych afektów i zasobnej w różne modulacje, tkwi właściwy materjał muzyki artystycznej, która temsamem staje się „mową efektów". Pogląd ten jest wspólny całej tej epoce, mianowicie ostatnim dziesiątkom lat wieku XVIII. Nie godzimy się dziś na takie tylko ujęcie kwestji muzyki, po idealistycznych i metafizycznych komentarzach Hegla i Schopenhauera. Z pewnem zadowoleniem wszakże stwierdzamy, pośród cokolwiek nawet niekonsekwentnych sądów Arteagi, że jednak myśliciel nasz nie był dalekim od egzegezy muzyki obu wymienionych filozofów.

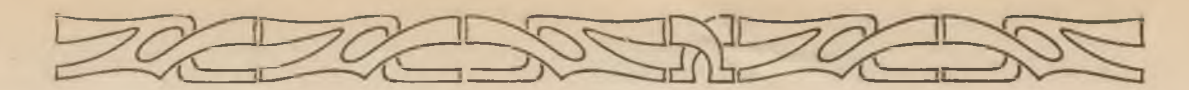
Zajrzawszy do pism Wagnera, przekonywamy się, że rdzeń jego poglądów na istotę dźwięku, szczególnie zaś wokalnego, nie różnił się od definicji Arteagi. Spotykamy się naprzykład z takiem zdaniem Wagnera: „przedmiot przejętego tonu schodzi się bezpośrednio z przedmiotem wydanego tonu: rozumiemy bez żadnego pośrednictwa pojęciowego, co nam mówi zasłyszany okrzyk pomocy, skargi lub radości i natychmiast odpowiadamy mu w odpowiedniem znaczeniu. Jeśli wydany przez nas okrzyk, bólu lub zadowolenia, jest najbardziej bezpośrednim wyrazem afektu woli, to rozumiemy taki sam głos przedostający się do nas przez słuch, niezaprzeczenie także jako wyraz tego samego afektu i żadne złudzenie nie jest tu możliwem. Widząc, że z tej bezpośredniej świadomości jedności naszej wewnętrznej istoty z istotą zewnętrznego świata, wyłania się jeden rodzaj sztuki, staje się zarazem jasną rzeczą, że musi ona podlegać całkiem odmiennym prawom estetycznym, niż każda inna sztuka. Wedle wszystkich estetyków wydawało się rzeczą gorszącą, wywodzić jakąś prawdziwą sztukę z czynnika, jak oni mniemali, czysto patologicznego; dlatego dopiero odtąd chcieli przyznawać jej znaczenie, kiedy twory jej przedstawiły się nam w zimnym pozorze, właściwym formom sztuki plastycznej!..."

Śpiew, który jest ugrupowaniem zasadniczych wyrazów afektów, jest temsamem naturalnym wyrazem uczuć naszego serca, tak samo zaszczepiony nam, jak inne zewnętrzne oznaki bólu, radości, smutku, rozkoszy, nadziei i obawy, mówi Arteaga. W artystycznem ujęciu jest więc środkiem naśladowczym afektów, które uzewnętrzniając się odruchowo przy pomocy dźwięków, są przedmiotem naśladowania. Arteaga przyjmuje, że „każda z wymienionych namiętności ma właściwy sobie znak wyrazu i że śpiew jest mową złudzenia, a kto śpiewa łudzi samego siebie... i w pewnym względzie nie jest w stanie naturalnym"... W połączeniu więc słowa poezji z muzyką powinno pojęcie słowa dostarczać treści do muzycznego wyrazu afektu elementarnego, a poetycka forma być podstawą formalnych cech muzycznych śpiewu.

Arteaga podaje warunki tekstu poetyckiego, na którym ma oprzeć się wyraz muzyczny, wyprowadzając je w zupełności z praw i istoty muzyki. Możnaby tu zacytować zdanie Wagnera, że „muzyka jest łonem, w którem rodzi się dramat", gdyż charakter jego od niej w pełni jest zależny. Oto słowa Arteagi: „jeśli poezja ma podpierać naturalną możność muzyki i jeśli ta ostatnia może wyrażać takie tylko rzeczy, które zawierają czynniki namiętności, lub malarskie, to dramat muzyczny musi się przedewszystkiem takiemi rzeczami zajmować, które obfitują w pierwsze i drugie. Wszystko zaś co należy do poezji dydaktycznej, niema z muzyką nic wspólnego. — Akcja dramatu musi szybko postępować; bo jeśli poeta gubi się w przydługich opisach, to muzyka może spóźnić się w osiągnięciu tych zajmujących i pełnych akcji momentów... Lekkie i szybkie przechodzenie od sytuacji do sytuacji, szereg pomysłów z sobą żywych i namiętnych scen, pewna oszczędność w mówieniu... oto co poeta dramatyczny powinien dać do rąk kompozytora... Z tej właśnie przyczyny nie byłaby odpowiednią dla natury dramatu akcja nadto sztucznie pogmatwana Stąd też pochodzi, że jeśli poezja i muzyka mają być połączone w jakimś poemacie, który jest przeładowany rzeczami pobocznemi, natłok ich jest przyczyną ciągłego rozdziału pomiędzy niemi, tak, że muzyka nigdy nie może określić sytuacji, które jej przypisuje poezja. Zawisłość poezji ze względu na muzykę powoduje także w stylu niemałą zmianę. W dramacie muzycznym musi on być dramatycznie-liryczny".

W zdaniach tych poznajemy ogólne poglądy Arteagi na rodzaj treści w dramacie muzycznym. Poznamy później, jakie konsekwencje w ukształtowaniu muzycznem pociągają za sobą różne fazy akcji w systemie Arteagi.

O trzecim integralnym czynniku dramatu muzycznego o dekoracjach i perspektywie scenicznej mówi Arteaga następująco: „dekoracje sceniczne uskuteczniają złudzenie, nietylko jako dodatek do muzyki i poezji, ale jako wzmocnienie obojga, gdyż jest



to jasnem, że ani najlepiej napisana akcja poety, ani najlepsza muzyka kompozytora nie mogą spełnić swojego pełnego wrażenia, jeśli miejsce akcji nie jest tak zrobione, jak to ma odpowiadać działającym osobom i jeśli dekorator nie przeprowadzi takiego porozumienia między oczami i uszami, że widzowie mogą wierzyć, że istotnie znajdują się na różnych miejscach, tak jak słyszą melodję. Olśnieni temi złudzeniami i równomiernie opanowani z wszystkich stron, nieoczekiwanie widzą się zmienionymi... Całkiem w rozkoszy pogrążona ich siła wyobraźni nie pozostawia zgoła chłodnemu rozsądkowi czasu do zastanowienia się nad tem, czy to, co ona widzi, jest prawdą czy fałszem. Obraz miejsca, który widzi przed sobą, podtrzymuje złudzenie jeszcze i wtedy, kiedy się już nie słyszy żadnych dźwięków, a wielka sztuka połączonej muzyki i malarstwa tkwi w ciągłem utrzymaniu tego błędu. Biada nam, jeśli zasłona spadnie z naszych oczu!"

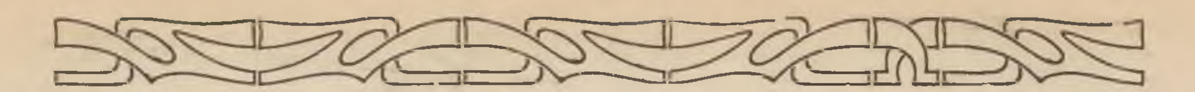
Arteaga rozumiał doskonale, że w najdokładniejszym związku poezji i muzyki muszą zachodzić momenty, w których jeden z czynników bierze górę nad drugim, czy to w kierunku ideowym, czy też fizykalnym. Idealnej, niejako matematycznie ścisłej równoległości, nie da się w zespoleniu tych dwuch sztuk osiągnąć. Odrzuciwszy więc różowe szkła iluzji, bada Arteaga z całą skrupulatnością naukowej analizy stosunek ten i dochodzi do poglądów, że: „zamiast jednej i zgodnej w sobie mowy, jak być powinno, zamiast zjednoczonego dążenia do jednolitego wrażenia, które zasadza się na wzbudzeniu pewnych afektów lub obrazów duszy, powstają (w dramacie muzycznym) dwie mowy różnorodkie, mianowicie jedna poety i druga kompozytora, z których każda stara przyozdobić się własnemi, a niezależnemi od drugiej pięknościami. To sprowadziło uderzającą różnicę, panującą ciągle jeszcze mimo usiłowań tylu wielkich mężów w naszych nowych systemach. A to, co ze strony muzyki ma znaczenie ze względu na poezję, odnosi się także do muzyki instrumentalnej w stosunku do muzyki wokalnej, czyli, że one na zmianę szkodzą sobie wzajemnie, gdyż każda dla siebie samej chce odznaczać się świetnością i uwolnić się od zależności od drugiej". (Rozdział XIII.)

Zapatrywanie to druzgocące cały system dramatu muzycznego, wynikło z przyczyn zewnętrznych, ze stylu muzyki operowej współczesnej Arteadze. Nie widział w niej możności spełnienia się swojego ideału, kierunek operowy, który za życia jego zataczał coraz szersze kręgi odbierał mu nadzieję, żeby w przyszłości mogła dokonać się odpowiadająca temu ideałowi, a więc tak głęboko sięgająca, reforma. Urzeczywistnienie idealnego obrazu muzyki dramatycznej, który mu przyświecał, znalazł Arteaga u Florentczyków i ich pierwowzorów, Greków. W współczesnej sobie muzyce operowej dostrzegał Arteaga, pomimo „niedogodności naszego systemu" w dziełach, które mimo powodzenia zewnętrznego były dla niego niezaprzeczonym dowodem upadku muzyki dramatycznej, tylko „częściowe piękności".

* *

*

Jedną z bardzo ważnych kwestji poruszonych przez Arteagę jest wpływ poezji stosownie do jej charakteru i formy na rodzaj muzyczny w dramacie. Zdaniem Arteagi muszą różne rodzaje śpiewu odpowiadać różnym charakterom osób i sytuacjom. „Zachodzą n p. spokojne sytuacje, w których osoby dramatu opowiadają sobie o istotnym stanie rzeczy, wyjaśniają okoliczności i równomiernie wypełniają ustępy, znajdujące się między jednym a drugim afektem. Rodzaj ten w zupełności narracyjny, należy do pojedyńczego recytatywu, któremu właściwą jest bystrość, wyrazistość i ścisłość, tak jak każdemu innemu opowiadaniu.. W zwyczajnym więc recytatywie, będącym raczej muzyczną deklamacją niż śpiewem mają wypowiadać się podrzędne w dramacie momenty. Istnieje jednak inna, daleko popędliwsza i wrażliwsza sytuacja, w której pojawiają się pierwsze oznaki namiętności, kiedy dusza, miotana mnóstwem sprzeciwiających się sobie wrażeń, staje się sama w sobie niepewna, na co ma się zdecydować. Niepewność ta i zmienne przejście od jednego poruszenia do drugiego, jest tem, z czego powstaje *obligato*, którego styl musi być skutkiem tego chwiejny i przerywany, aby w jego postępie mógł być wyrażony spokój i zaniepokojenie działającej osoby, a muzyce instrumentalnej mogło zostać powierzone dodanie do wyrazu—tego, co przemilcza śpiewak. Dusza, zmęczona niepewnością, decyduje się na coś, co jej najbardziej odpowiada. Na-



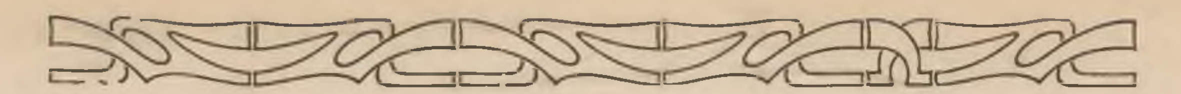
miętności wyrażają się swobodniej i znajdują się poniekąd u swego zenitu. Taka sytuacja jest właściwą dla arji, która obserwowana z tego filozoficznego punktu patrzenia, jest niczem innem, jak konkluzją, epilogiem albo *epiphonema* namiętności i najpełniejszą doskonałością melodji". Mówiąc innemi słowy: namiętność, która osiągnęła stopień patosu w dramacie, może być wyrażona tylko w patetycznem, jako rodzaj muzyki, ariosie lub arji.

Żądając, aby arja wynikała z rozwoju poezji w kierunku namiętności, piętnuje Arteaga wszystko, co stoi w jakiejś niezgodzie z logiką. Szczególnie ostro krytykuje Arteaga stosunek ritornelów instrumentalnych do arji, które nie mając formalnie i ideowo żadnej łączności z arją, są w jednolitym organizmie recytatywu i arji, różniących się między sobą tylko stopniem natężenia melodyjnego, czynnikiem na wskroś szkodliwym. O stosunku wkładki instrumentalnej między recytatywem a arją, do obu tych rodzajów, pisze Arteaga następująco: „Ludźmi pozbawionymi rozumu wydają mi się kompozytorowie, którzy właśnie bez oglądania się na zdrowy rozsądek, bez względu na należne stopniowanie i przygotowanie, znienacka przechodzą z umiarkowanego i prawie zaniedbanego recytatywu do formalnej symfonji (uwertury). Moda ta tylko wtedy może być dobrą, kiedy służy do podtrzymania albo wyjaśnienia wzruszeń, które namiętność lub zawarte w recytatywie wzruszenie pozostawia po sobie w duszy. Ritornel więc nie musi być zawsze przygrywką arji, natomiast może lub musi być niekiedy dalszym ciągiem lub następstwem poprzedniej treści. Nawet wtedy, kiedy się ma odnosić do następujących po niej słów, w takim tylko razie ma być przygrywka dalej prowadzona, jeśli arja wymaga tymczasowego wyjaśnienia, jużto aby być liryczną, jużto aby zostać połączoną z treścią recytatywu najsilniejszym węzłem, lub też aby zawrzeć w sobie nieoczekiwanie poruszenie, albo aby zaznaczyć drogę, jaką przeszedł rozum lub namiętność od jednego spostrzeżenia do drugiego. W jakim jednak celu umieszcza się je przed tyloma arjami pełnemi afektów, które stoją w najściślejszej łączności z treścią poprzedzającą? Pocóż kładzie się je w środek nawet wtedy, kiedy opóźnienie jest przeciwne naturze namiętności"?

Zdania te są znakomitym przykładem podobieństwa teoretycznie wypracowanego systemu dramatu muzycznego Arteagi z dziełami Wagnera po roku 1850. W przeciwieństwie do Arteagi zapatrywano się w jego epoce na ritornele w arjach zgoła inaczej. Dopuszczano je wbrew oczywistemu interesowi dramatycznemu pod każdym pozorem, szczególnie zaś dla wypoczynku śpiewaka. Dostatecznym wyrazem takiego zapatrywania są zdania J. N. Forkela o muzyce Glucka pomieszczone w *„Musikalisch kritische Bibliothek"* z r. 1778.

W podobnym stosunku jak ritornel do arji pozostaje uwertura do całości dramatu. We współczesnej sobie muzyce instrumentalnej nie widział Arteaga zdolności wyrażenia subtelnych stanów uczuciowych, wypełniających treść dramatu, dlatego mówi, że zadaniem uwertury jest „przedstawić pokrótce rodzaj afektu, który ma panować w pierwszej scenie". Tylko w pierwszej scenie, powtarza Arteaga, gdyż zdaniem jego „natura mowy instrumentalnej jest nadto niepewna i nieokreślona, aby mogła indywidualizować jakiś przedmiot, a trudność połączenia różnorakich, częstokroć przeciwstawionych sobie właśnie uczuć, które panują w dramacie, w ten sposób, aby się wzajemnie nie burzyły, jest za wielka". W kierunku wyznaczenia uwerturze zadania dramatycznego, odmiennego od Arteagi zdania był Algarotti, twierdzący, że uwertura „powinna przedstawiać treść dramatu niejako *in compendio*". Algarotti myślał jednak więcej o uwerturze w rodzaju *potpouri*, niż o takiej formie, jaką przedstawia przygrywka do Lohengrina lub Trystana i Izoldy. Natomiast Arteaga musiał wyobrażać sobie uwerturę właśnie taką, jaką stworzył Wagner, mianowicie jako przedstawienie zasadniczego tonu, na jaki nastrojona jest akcja. Stąd też tylko pochodzić mogła obawa jego, że „metoda taka zrobiłaby muzykę teatralną w niedługim czasie monotonną pod pewnym względem, gdyż wyrażając namiętność, panującą w całym dramacie, zmusiłaby słuchacza do słuchania od samego początku takiego samego rodzaju harmonji, której on potem jeszcze tak długo musi słuchać. To jednak jest pewne, że uwertura, czy to obejmująca całą akcję, czy też ograniczona do pierwszej sceny musi się w obu wypadkach tak zmienić, jak zmienia się jej przedmiot.

Wszystko to są warunki wypływające z motta umieszczonego na czele tych zdań.



Po tych ogólnych podstawach teorji Arteagi kolej teraz na poznanie szczegółów jego systemu, prawideł odnoszących się do poezji dramatycznej i muzyki w operze.

D. n.

Dr. J. W. REISS.

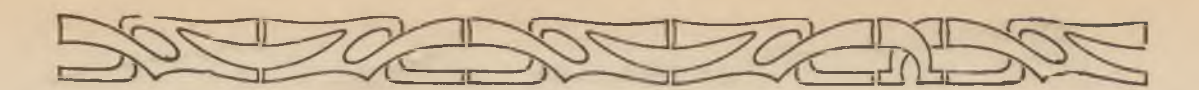
Dr. Adolf Chybiński: „Polnische Musik und Musikkultur des 16 Jdts in ihren Beziehungen zu Deutschland.“

(Rozprawa umieszczona w „Sammelbände der Intern. Musik-Gesellschaft“ Heft 3. 1912. Lipsk, str. 463—505.)

Jest to praca źródłowa, oparta na archiwalnych badaniach autora, ujmująca rozprószone notatki w barwny i interesujący obraz, pełna nowych poglądów na stosunek naszej muzyki do niemieckiej. Wpływ niemiecki przenikał do nas w wieku XVI bardzo silnie (wszelako nie wyłącznie); dowodem tego źródłowe zapiski o organistach i budowniczych organów, pochodzących z Niemiec, o instrumentalistach, zajętych na dworze królewskim; przeszukawszy inwentarze prywatne (w archiwum miejskiem), przekonał się autor, że z Niemiec sprowadzano instrumenty i muzykalia, a zwłaszcza dzieła teoretyczne, służące jako wzór naszym nielicznym teoretykom. Wpływu niemieckiego szuka autor przedewszystkiem w zachowanych pomnikach twórczości polskiej i konstatuje popularność Henryka Fincka i Tomasza Stolzera w Polsce. Jednym z filarów humanizmu w Krakowie był niemiec Jerzy Liban z Lignicy, wykładający w uniwersytecie Jagiellońskim; przy sposobności sprostować należy wiadomość autora, że Liban wygłosił swoją mowę „De musices laudibus“ w r. 1526. Jest to data błędna, zanotowana późniejszą ręką na marginesie egzemplarza („habita Cracoviae A. 1526"), podczas gdy na str. 6 mamy drukowaną datę MDXXVIII.

Dalszym wyrazem wpływów niemieckich jest zdaniem autora twórczość Sebastjana Felsztyńskiego. Wątpliwości autora, czy Sebastjan był proboszczem rozprasza notatka, mieszcząca się w tytule na egzemplarzu „Opusculum musice“, gdzie Sebastjan nazwany jest „presbyter de Felstin“.

Punktem ciężkości pracy D-ra Chybińskiego jest „Tabulatura organowa“ Jana z Lublina, w której krzyżują się międzynarodowe wpływy, lecz jedno z naczelnych miejsc zajmuje w niej muzyka niemiecka, reprezentowana nieznanymi dotąd utworami najwybitniejszych kompozytorów. Szczegółowo omawia autor teoretyczny wstęp tabulatury i akcentuje postępowe stanowisko Jana z Lublina w porównaniu z współczesnymi teoretykami. Za przeoczenie uważać należy słowa autora: *wir veröffentlichen den Traktat im Auszug*, gdy tymczasem tekst traktatu wydrukowany jest w całości z dodaniem najbardziej interesujących przykładów. (Przykład na str. 494 „Quartus“ nie jest zdaniem mojem „transpositus“, lecz najczystszy hypofrygijski bez transpozycji). Najciekawszą częścią tabulatury są preludja, rzucające światło na ówczesną praktykę organową; autor bada ich charakterystyczne cechy i zestawia porównawczo z preludjami, zawartemi w zagranicznych tabulaturach. Olbrzymią doniosłość historyczną mają tańce tabulatury, jako materjał, służący do wytworzenia jasnego sądu o polskiej muzyce instrumentalnej z XVI wieku. Silny nacisk położył autor wkońcu na pieśni, umieszczone w tabulaturze i opatrzone tytułami niemieckimi; żmudne poszukiwania bibljoteczne pozwoliły mu na stwierdzenie identyczności ze źródłem, z którego zaczerpnął je Jan z Lublina, a sprawa nie była łatwa, gdyż pisarz tabulatury przekręcał nie do poznania tytuły pieśni. Pracę D-ra Chybińskiego zamykają cenne uwagi o rozwoju wielogłosowej pieśni polskiej w XVI stuleciu. Twierdzenie autora, jakoby wszystkie pieśni z wyjątkiem psalmu Szamotulskiego utrzymane były w takcie parzystym, może dać powód



do mylnych poglądów na ich rytmiczną strukturę; faktem jest, że wielogłosowe pieśni ogłoszone osobno drukiem w połowie XVI wieku, mają takt parzysty, lecz we współczesnych kancjonałach jednogłosowych pojawia się mnóstwo pieśni w takcie trójkowym (później opracowanych wielogłosowo); co więcej jedna i ta sama melodja występuje w jednych kancjonałach w takcie parzystym, w innych zaś w nieparzystym.

Praca powyższa jest niemałego znaczenia dla naszej kiełkującej umiejętności historyczno-muzycznej i swoją wartością wewnętrzną składa zaszczytne świadectwo mrówczej pracowitości autora; ogłoszenie jej w najpoważniejszem czasopiśmie zagranicznem nabiera dla nas szczególniejszej wagi, gdyż zmusza świat naukowy do zajęcia się naszą świetną przeszłością muzyczną.

Konkurs Filharmonji Warszawskiej.

W dniu 19 maja zebrali się w zarządzie Filharmonji: dyr. Stanisław Barcewicz, dr. Zdzisław Jachimecki, prof. Aleksander Poliński, prof. Roman Statkowski i Marjan Sokołowski, powołani przez Filharmonję na sędziów konkursu muzycznego, ogłoszonego w celu upamiętnienia dziesięciolecia istnienia tejże instytucji.

Ponieważ obecni zaznaczyli, że wszystkie na konkurs nadesłane utwory (w liczbie 91) zostały już przez nich uprzednio i szczegółowo przejrzane, postanowiono przeto jednomyślnie przystąpić do osądzenia tych utworów i przyznania nagród.

Z powyżej wymienionej liczby prac konkursowych uznano za zasługujące na współubieganie się o nagrody pieniężne lub odznaczenia; 3 symfonje, 4 poematy symfoniczne, jedną fantazję fortepjanową i trzy pieśni.

Po wyczerpującej dyskusji, sędziowie przyszli do przekonania, że w dziale drugim konkursu (koncerty na fortepjan, skrzypce lub wiolonczelę z orkiestrą) niema prac kwalifikujących się do nagrody pieniężnej. Postanowiono więc, za zgodą przedstawiciela zarządu Filharmonji, preliminowane w tym dziale dwie nagrody, w sumie rb. 1,200, dołączyć do sumy nagród przeznaczonych dla działu pierwszego (symfonje i poematy symfoniczne), i przyznać dodatkowo drugą nagrodę współrzędną rb. 500, jedną nagrodę trzecią rb. 400, oraz dwie nagrody czwarte po rb. 150.

Następnie przystąpiono do głosowania nad wyznaczeniem kolejno nagród i odznaczeń, i przyznano jednomyślnie:

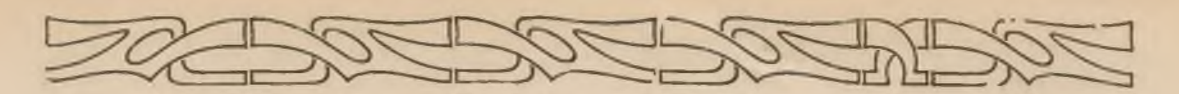
Nagrodę pierwszą rb. 1,000, symfonji A-dur, drugą *a*) rb. 500 symfonji a-moll drugą *b*) rb. 500 poematowi symfonicznemu „Król Kofetua“; trzecią, rb. 400 poematowi „Zygmunt i Barbara“; czwartą *a*) rb. 150 symfonji c-moll, czwartą *b*), rb. 150 poematowi „Sen Dantego“.

Odznaczenia otrzymały: poemat symfoniczny „Ach jak mi smutno“ i fantazja fortepjanowa z orkiestrą „Telemak“.

W dziale pieśni nagrodę pierwszą rb. 150, otrzymała „Jasna Lednica“, drugą rb. 100 „Dziewicze brzozy“, trzecią rb. 50 pieśń „Czasem“.

Po otworzeniu kopert z godłami, okazało się, że autorami dzieł nagrodzonych są: symfonji A-dur — Adolf Gużewski, symfonji a-moll — Władysław Żeleński, poematu „Król Kofetua“ — Ludomir Różycki, poematu „Zygmunt i Barbara — Henryk Opieński, symfonji c moll — Włodzimierz Kenig, poematu „Sen Dantego” — Piotr Rytel; pieśni: „Jasna Lednica” — Ludomir Różycki, „Dziewicze brzozy“ — Piotr Maszyński a „Czasem” — Henryk Opieński.

Życzenia autora poematu „Ach jak mi smutno” zaznaczonego na jednej z dwu dołączonych do poematu kopert, aby ją otworzono w razie odrzucenia utworu, jednomyślnie nieuwzględniono, jako sprzecznego z przyjętemi powszechnie zasadami i zwyczajami sądów konkursowych. Druga koperta tegoż autora, oraz koperta dołączona do odrzuconej „Fantazji“ z godłem „Telemak“, noszą zastrzeżenia autorów, że otworzone być mogą jedynie w razie przyznania nagrody. Uwzględniając te zastrzeżenia, sędziowie proszą zarząd Filharmonji, aby za pośrednictwem pism publicznych zapytał autorów



prac odznaczonych, z godłami: „Niech płynie pieśń“ i „Telemak“, czy nie zgodziliby się, aby odnośne koperty zostały otwarte, i nazwiska autorów podane do wiadomości publicznej.

List ze Lwowa.

(Pokłosie koncertowe; prośba do rady miejskiej lwowskiej — a pod adresem sejmu galicyjskiego słuszne żądanie).

O mało nie uległem sile suggestywnej reklamy, która z ostatnim koncertem tarnowskiej ajencji muz. wydzwaniała koniec sezonu koncertowego. Tymczasem posypały się ośmielone wolnym terenem swojskie produkcje, wydając wcale obfite pokłosie koncertowe, przykre tylko tym charakterystycznym objawem, że osypuje się ono trwożliwie nieobfitym i niezbyt żyznym owocem *swojskiej produkcij* wówczas, gdy nasza publiczność—wyczerpana giełdą zagranicznej wirtuozerji—niezdolną już jest reagować na uśpione poczucie obowiązku wobec własnego dorobku, nierzadko jakościowo równego obcym.. świecąc często nieobecnością. Oto — nasze towarzystwa śpiewacze najwięcej trwożliwe (z własnej naszej winy) wystąpiły po kolei z koncertami, jakim ogół muzykalny — poza gronem rodzin swoich członków i sympatyków, mało lub wcale poparcia nie udziela.

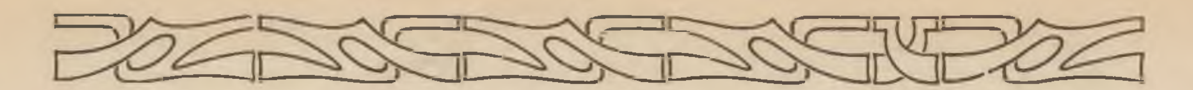
Panuje na ogół błędne koło wzajemnej nieufności, której skutkiem *mamutyzm* w rozwoju chórów we Lwowie.

„Lutnia“ np. wykonuje efektownie i starannie w miejscach silnych i szerokiego śpiewu pstrą mieszaninę rzeczy starych wartościowych („Requiem za Mignon“ Schumanna, ustęp z oratorjum „Chrystus“ Fr. Liszta—na całość siły nie starczą!) i błahych: Romaszkan, Becker i t. p.); dodatnią cechą zespołu jest obecnie odświeżony, odmłodzony chór męski „Lutni“. Program znakomitego niegdyś „Echa“ był jeszcze słabszy, po za znanymi: „Pochodem umarłych“ i „Prząśniczką“ same błahostki; wykonanie z gallowskiem poczuciem rytmu, ale brzmiące sucho, bezdźwięcznie. Godną uznania i naśladowania nowość przegradzania produkcji chóralnych fortepjanem należy podnieść podwójnie, gdyż wprowadził ją osobiście z powodzeniem prezes „Echa“ dr. Szenk, wysoce muzykalny pjanista-dyletant.

Przykry kontrast do obydwuch (a do nich doliczam jeszcze dzielny, karny chór technicki, odcinający niestety artystyczne kupony od włożonego kapitału przez dawnego dyrygienta i twórcę Br. Wolfstahla) przedstawia tow. „Gędźba“, młode, ambitne, porające się z trudnościami wygórowanych pragnień. Dało ono program czysto *polski*: Żeleński, Walewski, Maszyński, Noskowski, Opieński („Veni Creator“, doskonały nabytek na obchody narodowe). Wykonanie, niestety, nie stało na wysokości dobrych chęci i trudu fachowo wykształconego dyrygienta, p. W. Adamczaka, który ma żmudną pracę przed sobą z materjałem głosowo niewyrobionym i zbyt młodzieńczym. Większa część niepowodzenia spadła na niesforną orkiestrę wojskową. Silne wrażenie wywołała na wstępie „Warszawianka“ L. Różyckiego, mimo „wojskowe“ wykonanie przez orkiestrę, stremowaną śmiałem przedsięwzięciem.

Z powyższych uwag wyłania się pilne zagadnienie naszych chórów do rychłego rozwiązania: oto naprawa stosunków nastąpi tylko przez organizację *Związku chórów polskich,* który przeprowadziłby: a) budowę własnego domu, zwalniając towarzystwa od wygórowanych czynszów za nieodpowiednie lokale pochłaniających niemal całą subwencję b) powołanie fachowych i wykształconych dyrygientów, c) przyswajanie wzorowych tłumaczeń arcydzieł dawnych, oratorjów i wybitnych nowości różnych literatur, d) w końcu założenie *kursu przygotowawczego* do właściwych prób (wtedy nielicznych i nietorturujących!) oraz występów zespołów zespiewanych i zrównoważonych. Obecny stan niemal rozpaczliwy nauki śpiewu w szkołach średnich i niestety w konserwatorjach tylko taki kurs częściowo złagodzić może.

Wdzięczny będę za podanie lepszych środków zaradczych; doniosłość, wartość świetnie wypróbowana zagranicą wzorowych chórów dla kultury narodowej jakiejkolwiek reformy w w. XX domaga się od nas gwałtownie...



O koncercie symfonicznym szopenowskim na powiększenie funduszu pomnikowego, z udziałem wybitnych sił swojskich (Zadory pjanisty, Korolewicz-Waydowej (divy operowej, zapisanej na indeksie ukaranych opery lwowskiej) i młodego dyrygienta z Berlina, Adama Dołżyckiego) pisałem osobno. Sukces artystyczny przewyższył jednak sukces pieniężny na pomnik gienalnego ojca duchowego ożywczego kierunku młodej muzyki polskiej, której ani jeden ze znakomitych przedstawicieli nie godzien był zająć miejsca w programie. Osobliwy to kult szopenowski!

Towarzystwo muz. dało 2 koncerty kameralne (z tytułu ciążącej na Towarz. fundacji im. Malinowskiego) i IV-ty koncert statutowy, nazwany szumnie „słowiańskim“ w bułgarskiem może pojęciu słowiańskości, wedle którego czechom i rosjanom honory, polakom przedpokój... Ten ostatni koncert sezonu—to typowy symbol smutnego pojmowania polskości przez subwencjonowaną narodowym groszem instytucję, której „zreformowany“ wydział sanacyjny poprawić dotąd nie zdołał i zdaje się nie potrafi, gdyż na koźli upór lekarstwa niema.

Program koncertu (jak tyle innych bezplanowy) zawierał symfonję G-dur op. 88 Dworzaka, następnie wspaniałą suitę „Scheherazadę“ Rimskija Korsakowa i... *andante* z III symfonji M. Świerzyńskiego... Poczucie uśpione godności narodowej zdobyło się na oklaski w sali po tej słabiznie. Tubalne zaś gramofony będą ogłaszały wielkie zasługi kierownika Tow. muz. na następnem walnem zgromadzeniu. Ten niesymfoniczny urywek z dzieła M. Świerzyńskiego, cenionego pedagoga krakowskiego i sympatycznego pieśniarza jest tylko słabą efemerydą.

Może to jest szlachetny altruizm i współczucie dla pokrewnych losów twórczych u bliźnich, lecz objektywnego sprawozdawcę rozpaczny śmiech ogarnia, gdy zadać sobie musi pytanie: kiedy też bałamucony i kosmopolityzowany Lwów będzie mógł poznać n.p. dzieła *Karłowicza* „Oświęcimów”, „Smutną opowieść“, „Dramat na maskaradzie“; symfonję *Paderewskiego*; ideowo podobną symfonję *Emila Młynarskiego* „Polonię“; *K. Szymanowskiego* II symfonję; *L. Różyckiego* uroczą „Monę Lizę“*) i „Króla Kofetuę“.

Nie będę złym prorokiem, gdy skonstatuję dzisiaj już jako fakt sprawozdawczy, że obfity plon *konkursu* warszawskiego będzie dla nas całymi latami niedostępny. A jeśli jaki łaskawy los odwróci od nas gniew Muzy, to napewno twierdzę, że wierny metodzie wykona p. Sołtys niektóre z dzieł nagrodzonych poczynając z szarego końca.

Oby zrobiono mi na złość! Jaka radość we Lwowie wtedy zapanuje! Oczekiwanych pięknych wrażeń życzę wszystkim, którzy cierpliwie wysłuchali potwornie wykonanych kwartetów na wspomnianych wyżej wieczorach komnatowych.

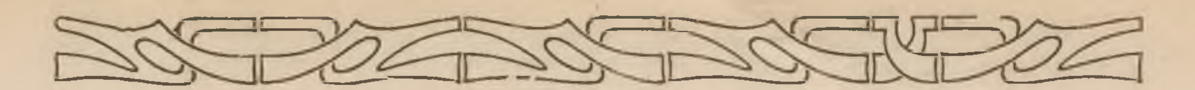
Gdy wykonanie koncertu symfonicznego było poprawne i staranne (uwzględniając trudne warunki), to gra zupełnie niezgranych pp. profesorów konserwatorjum raziła zdumiewająco brakiem tonu, polotu, głębi myślowej, a nierzadko nieczystością brzmienia. Wyjątek stanowił prof. Kurz (partja fortepjanowa), a szczególnie prof. St. Głowacki ceniony nasz Jaques-Dalcroz'ista. Słuchanie utworów Mendelssohna, Jongena, Dworzaka szczególnie nowalji, kwartetu sędziwego Żeleńskiego było torturą. Szczęściem ukrasiły i osłodziły te chwile: piękny, ciepły sopran pieśniarki nowej, pani K. Młodnickiej, na drugim zaś wieczorze wspaniały, artystycznie spotęgowany alt pani Tarnawskiej, niestety przygodnego już tylko gościa.

Za zasługę poczytać jednak musimy wykonanie kwartetu fortepjanowego niespożytego nestora naszego, twórcy „Starej Baśni“. Z podziwem i rozkoszą słuchało się świeżej, jędrnej muzyki o tematach jasnych; pierwsza i ostatnia jej część nieco gadatliwe, lecz „romanza“ i „intermezzo“ pełne są romantycznego piękna. Należy rychło i wzorowo wykonać nabytek, cenny podwójnie w ubogim dziale polskiej literatury kameralnej.

Znakomite produkcje słynnych zespołów snać wytwarzają u nas pomyślny ruch; powstają zespoły poważne prywatne a na wieczorze udatnym w „Domu akademickim“, zespół akademicki R. Kozickiego (pierwszy skrzypek p. Cetnar, uczeń najlep-

---

*) Z dziwnym uporem narzuconą po festiwalu krakowskim pismom codziennym legendę—jakoby *„Mona Liza“* Różyckiego miała być tylko antraktem do któregoś aktu z opery *„Meduzy“*, należy stanowczo obalić. o czem przekona zresztą jesienna premjera w Warszawie. Potęga artystyczna czytanego dzieła może dać impuls kompozytorowi do koncepcji własnych w dziełach *czysto instrumentalnych — wolnych od ciasnej kontroli.*



szy Wolfstahla) wykonał interesujący miejscami kwartet Noskowskiego o wiele efektowniej i z temperamentem, jakiego brak ich kierownikom.. Na tym wieczorze z przyjemnością słuchało się cennych utworów fortepjanowych Szymanowskiego i Różyckiego w doskonałem wykonaniu uczennicy prof. Lalewicza, W. Kowalskiej i ślicznego śpiewu Zofji Strzeleckiej (ze szkoły operowej pani Kozłowskiej).

I tak ma się ku końcowi tegoroczny sezon koncertowy, a zwiastują go rozpoczęte popisy muzyczne szkół prywatnych. Dla miłośników rozwoju muzyki narodowej i spraw polityki muzycznej bilans sezonu nieszczególny, dla Lwowa niezbyt pochlebny; zabija normalny rozwój nieproszenie zaszczepiona na podatnym gruncie trójnarodowym *giełda muzyczna*, zdolna wraz z operą zaniedbaną i obojętną na obowiązki narodowe wyrządzić kulturze naszej nowe szkody, niewiele mniejsze od ruskiego uniwersytetu.. Niebezpieczeństwo grożące omówię osobno.

Z popisów pierwszeństwo daję gościom krakowskim: 12 uczennicom i 12 uczniom szkoły prof. Lalewicza. Z rezultatów nader pięknych dziś już ocenić można stratę, jaką Kraków ponosi przez zamianowanie znakomitego pedagoga i artysty profesorem akademji wiedeńskiej!

Niesposób w tem piśmie podawać dosłownie programy i wymieniać wszystkie nazwiska nader zaawansowanych wykonawców; lepiej odegrać trudnej Balladyny L. Różyckiego od p-ny Kaz. Libanówny nie potrafi chyba i sam prof. Lalewicz.

W granice artyzmu wybitnie technicznego wkroczył za chłodny jeszcze Leon Podolski, a o Leonie Rosenblumie i odmiennem wykonywaniu od A. Rubinsteina Szymanowskiego warjacyi h.-moll, będzie zdaje się w tem piśmie nierzadko pochlebna ocena. Słowem: *bravo* szkoła Lalewicza i Kraków! a szczególnie ująć musi łatwo odczuwana zaleta metody (nad brakiem której w konserwatorjum lwowskiem tak bolejemy)—to ideowe umiłowanie, rozumny *pietyzm* dla rozwoju *twórczości narodowej!* Za wzorem kochanego za to właśnie profesora program udatnego *koncertu*, (koncertem nazwę śmiało ten popis,) zaznaczył jasno drogę rozwoju muzycznego: Chopin, Szymanowski, Różycki, Brzeziński! We Lwowie tą drogą kroczy tylko znakomity pedagog prof. Skrzydlewski.

Drugim nader udatnym popisem był występ publiczny uczniów Wacława Kochańskiego i jego zespołu liczącego 20-tu skrzypków. Najzdolniejszym uczniem p. Kochańskiego okazał się Teodor Billig; i muzykalna małżonka tego doskonałego pedagoga, p. Olga, robi na skrzypcach coraz większe postępy. Kochańskiego nie przestanę molestować, śledząc postępy zespołu jego skrzypków (przepiękny ton!), aby nie zwlekał z organizacją małej *orkiestry artystycznej* (jaka już przed 100 laty za czasów Karola Lipińskiego grała ówczesne arcydzieła w ogrodzie pojezuickim od godz. 7 — 9, rano, w porze letniej!). Taką á lá Sam-Marco orkiestrą możnaby galicyjskie miasta (nawet małe) obudzić z letargu i wciągnąć w zaczarowane koło szlachetnego, twórczego piękna!

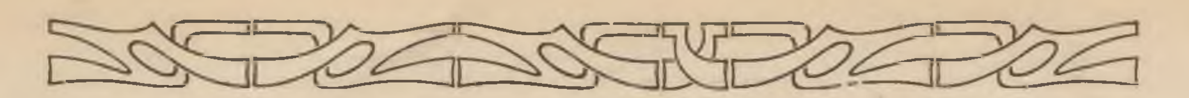
„Wieczór lisztowski" lwowskiego instytutu muz. wyróżnił się grą solidną, wolną od tanich efektów sztuczek polisztowskiej maniery, prezentując znaczne zalety uczennic: pani Loewenhofówny (M. Biesiadzka, L. Niementowska) i pani Kuncewiczowej (subtelny, stylowy sopran St. Czubalskiej).

Na popisach konserwatorjum lwowskiego zadowolili mię w zupełności tylko uczniowie L. Różyckiego (zwłaszcza subtelna, w technice poprawna gra Janiny Bernadzikowskiej i M. Hubczycówny). Utalentowani są i rozwinęli się: śliczny baryton, Munelinger, tenor piękny J. Jankiewicz, H. Sławiczkówna (sceniczny sopran) i skrzypek z temperamentem włoskim J. Cetnar. Szkoda, że żaden uczeń gimnazjalny nie gra na fortepjanie jak np. krakowianin Rosenstock uczeń prof. Lalewicza! Mniej dzikiego sportu a więcej estetyki piękna przydałoby się naszej młodzieży, oddychającej u nas powietrzem hajdamaczyzny.

Gdy zamykam niniejsze pokłosie, zapowiedziano popisy uczelni: Melcera—Ottawowej i Lalewicza-Kasparkówny. Zalety tych szkół cenione i uznane zostały we Lwowie od początku ich sumiennej pracy.

Marceli Gajewski.

D. n.



Nowości wydawnicze.

Carl Pieper: Praktische Anleitung zum Kontrapunktieren Verlag Louis Oertel. Hannover.

Nareszcie podręcznik, który spełnia swój cel znakomicie! Opierając się na stanowisku, że teoretyzowanie nie wiele przynosi korzyści w tego rodzaju dyscyplinie, jak kontrapunkt, unika autor w miarę możności martwych reguł, a natomiast ujmuje swój przedmiot wyłącznie praktycznie. Znakomite rezultaty wydać może metoda autora, polegająca na wprowadzeniu wadliwych przykładów i zmuszająca do wyśledzenia i uzasadnienia błędów: wymaga to od pierwszej chwili nauki samodzielnej współpracy ucznia i zaostrza jego krytycyzm i sąd spostrzegawczy. Nadzwyczaj jasno i zwięźle ujęty jest rozdział o fudze: alfą i omegą jest dla autora wprawdzie analiza Bacha, lecz obok tego nie brak nowoczesnych wzorów (Reger). Przewodnią zasadą niniejszego podręcznika jest przekonanie, że „to jest poprawne, co dobrze brzmi!“ Z uznaniem podnieść należy jeszcze jeden moment zewnętrzny: autor posługuje się w przykładach nowymi kluczami, odrzucając dawniejsze klucze jako balast, który utrudnia rozejrzenie się w całości.

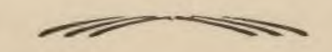
Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. hrgb. v. Ernst Rabich. Langesalza (Hermann Beyer & Söhne).

Zwracamy uwagę na powyższy zbiór rozpraw muzycznych, cieszący się w Niemczech ustaloną sławą. Utrzymany w formie przystępnej i wytwornej ma na celu popularyzowanie najważniejszych zagadnień historyczno-estetycznych. Nie sposób zdawać sprawy ze wszystkich rozpraw; samo zestawienie kilku najwybitniejszych, opracowanych przez znakomite siły naukowe, przekonać może o rozmaitości treści. Na pierwszy plan wysuwa się niezmiernie ciekawe studjum *D-ra Hugona Riemanna*: Verloren-gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik d. 15—16 Jhds., poruszające najsporniejszą i najzawilszą kwestję w dawniejszej muzyce tj. użycie akcydencji. *D-r Wilibald Nagel* (autor dzieła o fortepjanowych sonatach Beethovena) omawia stosunek Goethego do Mozarta i Beethovena, zaś w rozprawie „Gluck und Mozart“ doszukuje się nici łącznych w ich twórczości dramatycznej. Cenne uwagi zawiera rozprawka *D-ra O. Klauwella*: L. v. Beethoven und die Variationenform. Na wzmiankę zasługują *D-r M. Zengera*: F. Schuberts Wirken und Erdenwallen i Entstehung und Entwickelung der Instrumentalmusik; *Prof. O. Schmida* bjograficzny szkic o Michale Haydnie. Raz jeszcze gorąco polecamy zbiorek niniejszy jako dobrą orjentację w najrozmaitszych kwestjach historyczno-muzycznych.

D-r J. W. Reiss.

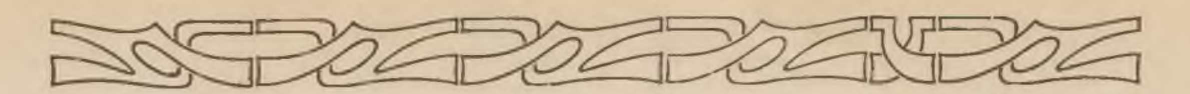
Lucjan Dziarski: cztery oddzielne utwory na skrzypce z towarzyszeniem fortepjanu: 1) Mazurek „Rodzinne Echa“, 2) Romance, 3) mazurek „Hulaj dusza“ i 4) nokturn. Na składzie u Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Wszystkie pomienione utwory mają wspólną cechę: są nadzwyczaj melodyjne; w każdej kompozycji przemawia szczerość i brak wszelkiej pozy i zarozumiałości W mazurkach: „Rodzinne Echa“ i „Hulaj dusza“ utrzymany jest dobrze charakter taneczny tego utworu. Autor obznajmiony jest dobrze z instrumentem, o czem świadczy sposób wypowiadania swych myśli w dźwiękach skrzypiec. Jedną tylko wadę mają omawiane kompozycje: akompanjament fortepjanowy przypomina nam epokę z którą twórczość poważna dawno już wzięła rozbrat. Od tego zarzutu wolny jest poczęści „Romans“, ze wszystkich czterech utworów wyróżniający się pod każdym względem najkorzystniej.



Muzyka na prowincji.

Sosnowiec. W dniu 27-ym kwietnia odbył się koncert jubileuszowy (kompozytorski) dyrektora Lutni Warszawskiej Piotra Maszyńskiego, urządzony staraniem Tow. Miłośników Sztuki Polskiej. Towarzystwo posiada wcale dobry, acz nieliczny chór męzki, oraz mieszany, złożony z głosów jędrnych, świeżych i muzycznie dobrze przygotowanych. Chóry wykonały pod osobistą dyrekcją jubilata, który na skutek zaproszenia przybył do Sosnowca, cały szereg utworów dyr. Maszyńskiego, wywiązując się wprost doskonale, tak pod względem wokalnym, jak i na punkcie frazowania, co niewątpliwe jest zasługą dyrektora, który uprzednio na próbie chórowi odpowiednie poczynił



uwagi i chór w tak krótkim czasie zupełnie zrozumiał pełne wyrazistej i subtelnej zarazem ekspresji ruchy pałeczki doświadczonego muzyka dyrygenta. O nader sympatycznem brzmieniu baryton, p. Gryf Trzeciecki, odśpiewał cały szereg solowych utworów Piotra Maszyńskiego zaś p. Helena Ostrzyńska z uwzględnieniem wymagań techniki i dynamiki muzycznej odegrała allegro di sonata B-dur i Humoreskę Jubilata, którego przyjmowano owacyjnie i gorąco, wręczając kwiaty żywe i srebrne w postaci wieńców z wawrzynu. *L. H.*

Częstochowa. 4 maja w Tow. Śpiewaczem „Lira" odbył się koncert solistów pp. W. i M. Miklaszewskich tj. pjanistki (odznaczonej 3-cią nagrodą na konkursie pjanistów w Petersburgu) i wiolonczelisty (prof. konserwatorjum petersburkiego). Na koncercie tym wykonano utwory o treści cyklicznej i poważnej, jak: koncert Griega na fortepjan i wiolonczelę, sonatę Brahmsa na fortepjan i wiele innych utworów na wiolonczelę solo i fortepjan. P. W. Miklaszewska posiada technikę, która nie zawodzi ją w najniebezpieczniejszych nawet momentach i jest pjanistką b. dobrą. Odrobina subtelności urozmaiciłaby i wzbogaciła w kontrasty jej grę; p. M. doskonale używa pedałów. Niemniejszą techniką jako wiolonczelista rozporządza i p. M. Miklaszewski. lecz gra jego spokojna i przytem donośny (może na małej sali) ton jego wiolonczeli, mniej imponowały słuchaczom jak gra wybornej pjanistki. Oboje jednakże pp. Miklaszewscy klasyczną i muzykalną grą, oraz doborem programu, zasługują na uwagę.

— Koncert Lutni. W niedzielę 12 maja odbył się koncert Tow. Śpiew. Lutnia, którego program składał się również z stosunkowo poważnych utworów. I tak: orkiestra „Lutni" wykonała 3-cią symfonję D-dur Mozarta (Mozart napisał ją w 11 roku życia) chóry męzkie balladę „Florjan Szary" z op. Rokiczana Moniuszki i in.; mieszane „Modlitwę" i „Krakowiaka" z op. „Flis"—Moniuszki, pod kierunkiem W. Powiadowskiego. Solistą wieczoru był p. Józef Turczyński laureat konkursu pjanistów w Petersburgu, który odtworzył cały szereg utworów Chopina. etiudę b-moll Szymanowskiego (zamiast f-moll Liszta), nocturn B-dur i menuet A-dur Paderewskiego, impromptu i kujawiaka Zarembskiego. Jakkolwiek gra jego jest klasycznie spokojną, nieposługuje się bowiem ostatnią techniką nowoczesną, ale właśnie spokój ten imponuje, a niezbędnym jest już w wykonaniu utworów Chopina; niemniej wspaniałego kujawiaka Zarembskiego wykonał z wielką brawurą, a zrozumienie stylu utworów nowoczesnych uwydatniło się również w etiudzie Szymanowskiego. Wybornego pjanistę przyjmowano owacyjnie; dopominano się i bisów: artysta dorzucił więc jeszcze „Humoreskę" Rachmaninowa i „Tańce szkockie" Beethovena. Pan T. obsypano kwieciem oraz wręczono wiązankę.

Łódź. Staraniem „Gazety Łódzkiej" odbył się 25 maja koncert, który zawdzięczając doskonałemu programowi i doborowi sił artystycznych, zyskał sobie zupełne uznanie publiczności. Między innymi utworami wykonano po raz pierwszy w Łodzi sonatę skrzypcową Karola Szymanowskiego. Wykonawcy pp. Zofja Dawidsonówna (fortepjan) i Franciszek Szpanowski (skrzypce), zbierali zasłużone oklaski. Dużem uznaniem i powodzeniem cieszyła się p. Adela Comte-Wilgocka, która odśpiewała szereg pieśni Wolffa, Wertheima, Glücka i in.



KRONIKA.

WARSZAWA.

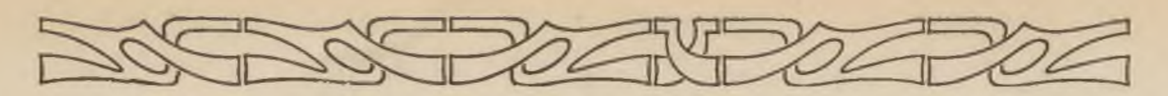
= **Z Lutni Warszawskiej.** Lutnia warszawska święcąc 25-cio lecie swego istnienia zamierzała w dni ubiegłych Zielonych Świąt zwołać do Warszawy stowarzyszenia śpiewacze polskie na dwa wielkie zbiorowe koncerty.

Z przyczyn jednak od Zarządu „Lutni" niezależnych koncerty musiały zostać odwołane ku wielkiemu żalowi organizatorów.

= **Henryk Opieński** pracuje nad historją muzyki, której druk już doprowadzono do połowy. Dzieło p. Opieńskiego przeznaczone jest jako podręcznik do użytku szkolnego.

= **Pokaz gimnastyki rymicznej.** 20 kwietnia w sali Resursy Obywatelskiej wobec licznie zebranej publiczności odbył się w sali popis uczniów i uczennic p. Janiny Mieczyńskiej, nauczycielki gimnastyki rytmicznej podług metody słynnego Jaques Dalcroze'a.

Popis rozpoczęło przemówienie kierowniczki, traktujące w krótkich słowach o



istocie i zadaniu gimnastyki rytmicznej, która na Zachodzie zdobyła już sobie prawo obywatelstwa i rozwija się coraz szerzej, u nas zaś od niedawna dopiero zaczyna torować sobie drogę. Tembardziej więc pożyteczny był omawiany popis, dający możność szerszej publiczności zaznajomienia się chociaż pobieżnego z tym nieznanym prawie u nas czynnikiem wykształcenia muzycznego.

Pokaz obejmował jedynie ćwiczenia, mające na celu rozwój poczucia rytmu. Ćwiczenia słuchu (solfeggio) nie były demonstrowane, gdyż młodociani wychowańcy p. Mieczyńskiej pracują pod jej kierunkiem dopiero pół roku, nie mogli więc osiągnąć poważniejszych rezultatów. Za to w ćwiczeniach rytmicznych, pomimo tak krótkiego stosunkowo czasu, zauważyć można było dość dużą sprawność młodziutkich uczniów i uczennic, których harmonijne ruchy splatały się w całość wdzięczną i miłą, chociaż niektóre ćwiczenia nie były bynajmniej łatwe.

Widzowie śledzili z zainteresowaniem przebieg pokazu i oklaskiwali serdecznie wybitniejsze numery. Ze swej strony życzymy zarówno kierowniczce jak i jej wychowańcom pomyślnych rezultatów w dalszej pracy, ku czemu pierwjszy popis powinien służyć zachętą.

A. Z.

Przy sposobności dodaiemy, że gimnastyka rytmiczna według metody Dalczoze'a prowadzona jest w Warszawie w szkole muzycznej p. Dąbrowskiej.

= **Przyszły sezon operowy** w Teatrze Wielkim rozpocznie opera Ludomira Różyckiego „Meduza“.



Z CAŁEGO ŚWIATA.

= Warszawianina, **Ignacego Neumarka**, ostatnio kapelmistrza teatru miejskiego w Jenie, zaangażowano na stanowisko pierwszego kapelmistrza w teatrze miejskim w Bielefeldzie (Westfalja), gdzie poprowadzi w maju 1913 r. uroczystości wagnerowskie przy współudziale pierwszorzędnych sił śpiewaczych.

= **„Lilla Weneda“** poemat symfoniczny Henryka Opieńskiego wykonany był na ostatnim koncercie symfonicznym w Kijowie pod dyr. Steinberga.

= **Uroczystości muzyczne w Wiedniu.** Jak już donosiliśmy w № 8 (List z Wiednia) od 21 czerwca do 1 lipca trwać będzie w Wiedniu festifal muzyczny, na który złożą się: 3 koncerty symfoniczne, jeden wieczór wokalny, dwa koncerty muzyki religijnej, dwa widowiska operowe i dwa przedstawienia dramatyczne w Burgteatrze, według następującego programu: Piątek 21 czerwca: „Wesele Figara“ w nadwornej operze pod dyr. Waltera; w sobotę 22-go rano powitanie gości w Ratuszu przez burmistrza, wieczorem w nadwornej operze „Dalibor“ Smetany; w niedzielę 23-go, rano, w Towarzystwie muz. wielka msza Es-dur Schuberta pod dyr. Schalka, wieczorem w Burgteatrze „Życie jest snem” dramat Grillparzera; w poniedziałek 24 go pierwszy koncert symfoniczny pod dyr. Nikischa, w programie: Leonora № 3, IV-ta symfonja Brahmsa i IX-ta Brucknera; we wtorek 25-go przedstawienie dramatyczne w Burgteatrze; w środę 26-go koncert symfoniczny pod dyr. Waltera, program zawiera: symfonję Haydna i IX-tą Mahlera; w czwartek 27-go koncert (pod dyr. Schalka) poświęcony kompozycjom chóralnym p. t. „Pieśń narodowa w Austrji“, w programie utwory Brucknera, Schuberta, Wolfa, Dworzaka, Mozarta etc., w koncercie przyjmie udział znany wiedeński chór męzki; piątek 28-go ostatni wielki koncert symfoniczny pod dyr. Weingartnera, program zawiera IX-tą Beethovena oraz jedną z symfonji Mozarta i uwerturę do „Ifigenji w Aulidzie Glucka z zakończeniem Ryszarda Wagnera; w sobotę 29-go przedstawienie dramatyczne; w niedzielę, 30-go rano w kaplicy dworskiej „Msza koronacyjna“ Liszta, popołudniu „Sommerfest“ w miejscowości Kobenzl pod Wiedniem, program zapowiada kompozycje lekkiej muzy (Lanner, Strauss).

= **Nowe zbiorowe wydawnictwo dzieł Chopina.** Firma Breitkopf i Härtel w Lipsku przystąpiła do wydania nowej edycji wszystkich dzieł Chopina przejrzanych przez Ignacego Friedmana.

= **Prof. Jerzy Lalewicz** opuszcza dotychczasowe stanowisko w konserwatorjum krakowskiem i przenosi się do Wiednia, dokąd zaproszony został na profesora gry fortepjanowej tamtejszej akademji muzycznej.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**
Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szkoły muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef, prof., Moniuszki 2. od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Liberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł, prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie $2\frac{1}{2}$—$3\frac{1}{2}$.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

Włoctawek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej

Busz Wanda, Zaułek Ś-go Jakóba № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,

Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7. Telefon Redakcji № 188-75.**